



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais/ICS
Departamento de Antropologia/DAN

**O processo criativo de "Tecnomagia":
ensaios e criações de uma performance teatral**

Maria Eduarda Herbst Carvalho

Brasília, 2018

Maria Eduarda Herbst Carvalho

O processo criativo de "Tecnomagia":
ensaios e criações de uma performance teatral

Monografia apresentada ao
Departamento de Antropologia da
Universidade de Brasília, como requisito
parcial para obtenção do grau de bacharel
em Ciências Sociais com habilitação em
Antropologia. Sob orientação da Prof^a Dr^a
Fabiane de Moraes Vasconcelos Gama |
Departamento de Antropologia da
Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Fabiane de Moraes Vasconcelos Gama (orientadora)
Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília

Prof. Dra. Simone Silva Reis Mott
Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília

Brasília, 2018

Resumo

A partir de uma experiência etnográfica com o processo criativo da peça teatral “Tecnomagia”, do Grupo Liquidificador, apresentada em agosto de 2017, reflito sobre a construção de imagens e narrativas apresentadas durante os ensaios. Tendo em vista que a peça é baseada em uma “estrutura de improviso”, também são analisadas algumas das noções implicadas nesta “forma” de experimentar o fazer teatral.

Palavras-chave:

Criação, improviso, performance, presença, ritual, representação, teatro performativo.

Sumário

Apresentações e *Presentações*

O Grupo

Capítulo 1: “A Dramaturgia dos Portais que se Bifurcam”

Capítulo 2: O Chullachaqui e os Tópicos Tecnomágicos

2.1 O Chullachaqui em exercícios

2.1 Os Tópicos Técnicos e os Tópicos Mágicos

Capítulo 3: Considerações sobre ritual e presença em teatro

Considerações finais

Referências Bibliográficas

APRESENTAÇÕES E *PRESENTAÇÕES*

Em meu trabalho de campo me dediquei a acompanhar um processo criativo de construção de um espetáculo teatral. Entrei em contato com pessoas que se uniram com o propósito de produzir algum trabalho artístico que se reverbera através da proeminência de seus corpos pretendidos a compor um corpo maior, espetacular, que é exposto para dizer *algo* pela via da cena.

Vejo que teclados de computador possuem códigos: letras, números, pontuações - ferramentas que irão me auxiliar a construir um texto. Penso na forma desse texto, mas não necessariamente em sua estrutura formal/argumentativa ou na sua divisão em capítulos, mas sobre como o meu contato com ele pode ser aproveitado de maneira mais entrelaçada, no sentido imaginativo de formar laços entre o que sou/estou e o que componho, desenhando enlaces reflexivos, amarrando e desatando nós de tensão.

Penso que talvez se trate de utilizar essas ferramentas para construir uma escrita que possa ser lida como um corpo ou qualquer substância que venha a ser um meio, passagem, caminho ou cenário que conduz a um passado compreendido, (re)significado e construído a partir das circunstâncias do presente.

É bem evidente que a textura desse texto não terá a maciez das peles e a aspereza dos pelos, mas sua tessitura é construída a partir de uma necessidade de formação de um corpo sensível permeado pelos momentos coletados de atravessamentos reflexivos, sensoriais e sentimentais. Talvez por querer imprimir o impossível da vivência, minha mente recorra à metáfora do texto como um corpo, porque dele se cria uma imagem que pode ser desenhada com linhas que se formam a depender da imaginação, como uma tentativa de dissolver e amenizar o caráter enrijecido das palavras, mesmo que ainda eu me valha muito delas.

Pensando um pouco no transporte da experiência para o contexto do texto e nessa proposta de transfiguração imaginativa, penso na frase que Gilles Deleuze convoca inspirado por Antonin Artaud: “É preciso que estiquemos nossa pele como um tambor para que uma nova política comece” (DELEUZE, 1990, p. 72).

Inspirada por uma visão de Espinosa também presente em Deleuze (2002), em seu texto “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea”, Eleonora Fabião (2009) define o corpo pelos afetos que é capaz de gerar e gerir, ou seja, pensando que a noção de corpo não deve ser definida a partir de sua “forma, função, substância e sujeito” e muito mais em relação às questões de “infinidade, afeto,

movimento e entre-meios” (FABIÃO, 2009, p. 04). Pensa-se e conceitua-se corpo, neste caso, devido ao fato de que no texto são apresentadas histórias de performances em que artistas evidenciam a relação entre seus corpos com estética e política através de *programas* – palavra-conceito utilizada para denominar ações performativas, inspirada no texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos”, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 12).

Eleonora Fabião (2009) traz a noção do entrelaçamento etimológico do vocábulo “experiência” esclarecida por Victor Turner, em que “inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem” (FABIÃO 2009, p. 237) e que me faz pensar sobre o diálogo que se pode ter entre as teorias e práticas do campo das Artes Cênicas e da Antropologia, justamente porque antropólogas e artistas cênicos ao produzirem conhecimento, “provocam um deslocamento do lugar olhado das coisas. Suscitam estranhamento. Conduzem a uma experiência de alteridade. Brincam com o perigo.” (DAWSEY, 2003, p. 21). Acredito que brincar com o perigo significa estar suscetível por estar presente no presente - se expondo, colocando o corpo para jogo, interferindo, brincando com símbolos.

Conheci Fernando Carvalho e Fernanda Alpino, fundadores do grupo *Liquidificador* e dois dos meus interlocutores desse trabalho em uma oficina de teatro que participei em 2016 chamada *Teatro Elétrico*. Durante o processo, eles sugeriram que fosse lido o texto de Fabião dentro do contexto de proposta de levantamento de performances como exercício de criação cênica e dramatúrgica. Dentro dessas circunstâncias, junto à vontade de conciliar um tema de pesquisa para o meu trabalho de conclusão de curso de Bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia e do meu desejo de ampliar possibilidades de criação da cena que me propus a conceber, me vi interessada em investigar as vias de perquisição teóricas e práticas que levam à elaboração de uma performance, ou de um *programa*, ou de uma *ação performativa*.

Foi assim que em uma de nossas conversas pós-aula, Fernando e Fernanda comentaram que estavam começando a solidificar um projeto artístico novo e que, se eu quisesse, poderia participar dos ensaios. No princípio, além deles, a atriz Bruna Martini e o ator João Quinto também compuseram a equipe; no entanto, ainda no início do caminhar das criações, Bruna teve que se ausentar. A dançarina e atriz Raquel Ferreira também colaborou realizando a preparação corporal do elenco.

O Grupo



Figura 1. Esticando a pele. Preparação e alongamento do corpo para início do ensaio. Em cena, os atores João Quinto e Fernando Carvalho. Fotografia da autora.

O grupo Liquidificador surgiu na Universidade de Brasília, tendo sua formação inicial constituída por Fernanda Alpino, Fernando Carvalho, Iza Cavanellas, Kael Stuart e Karinne Ribeiro. Hoje em dia a formação é composta, digamos, concretamente, por Fernando e Fernanda, ambos formados em bacharelado em Artes Cênicas na UnB. E em 2018 o grupo está em fase de criação da peça *Jardim das Delícias*, que estreia em junho deste ano e conta com outros artistas que foram selecionados para compor a equipe. O espetáculo *Tecnomagia*, cujos ensaios acompanhei em 2016 e 2017, estreou em agosto de 2017. Mas desde 2010, o grupo produz espetáculos, oferece cursos, produz *workshops* e trabalha com a produção local de peças de teatro de outras companhias que se apresentam na cidade, como a Cia Luna Lunera e o Teatro Oficina em 2016, e o Dirigível Coletivo de Teatro e a Cia dos Notáveis Clowns em 2015.

Em 20 de março de 2018 realizei uma entrevista com Fernando Carvalho para entender melhor a história do Liquidificador. Nela, ele comentou que a formação do grupo foi também inspirada em outros grupos do Brasil, como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Teatro Oficina, o Teatro da Vertigem, a Cia dos Atores, os Sátyros (mais especificamente, em sua trajetória) e na organização do Teatro Galpão. Em 2010, eles

estrearam com sua primeira peça chamada *A Cartomante*, cuja dramaturgia é coletiva, com forte teor de improvisos e de interação com o público. As outras peças já apresentadas foram *Ultra-Romântico* (2012), *Aquário* (2014), *Janta 1* (2015), *Janta 2* (2016) e *Tecnomagia* (2017), cada uma com suas peculiaridades, mas também com aspectos em comum, como a escolha por espaços alternativos que fogem do formato do tradicional “palco italiano”, este que implica uma relação frontal entre público e atores e que também transmite a ideia de um “lugar neutro”. (Cf BRANTES e LINKE, 2015).

Práticas performáticas e teatrais necessariamente influenciam e são influenciadas pelos espaços nos quais elas acontecem. Essa relação simbiótica envolve não apenas o espaço físico em si, mas seus componentes simbólicos nos diferentes momentos do processo criativo. Em 2012, por exemplo, o grupo ocupou com a peça-festa¹ *Ultra-Romântico*, o espaço do subsolo do Conic, um prédio situado no Setor de Diversões Sul, em Brasília, que na época era considerado marginalizado devido a sua situação de abandono e por ser um ponto de uso de drogas e prostituição. Sobre isso e outras coisas, Fernando comentou que:

No Conic, muita gente já não ia pelo percurso de ter que passar pela rua em um lugar de ponto de [uso de] crack. Depois da Copa [do Mundo] fizeram uma higienização sinistra, mandaram as pessoas sabe-se lá para onde. A gente começou o processo do *Ultra* em 2010, que na época se chamava *Noite na Taverna*, e essa espacialidade marcou muito. E depois *Aquário*, que a gente foi para uma casa na Vila Telebrasil. Essa questão sócio-política é importante. Muita gente não ia porque achava que era uma favela muito perigosa e na verdade, é uma cidade normal. Até hoje falam que não foram no *Janta 2* porque era no Núcleo Bandeirante. Majoritariamente, dentro do grupo a gente não era ‘Asa Norte/Asa Sul’. A gente era Guará, Samambaia... então isso marcava nossos tipos de inquietação e de relação com o centro. A gente apresentou *A Cartomante* no Gama, em Taguatinga e Ceilândia. *Aquário* foi toda na Vila Telebrasil e vai ser no Guará agora. O *Janta 2* foi no Núcleo Bandeirante e o *Janta 1* na Asa Norte. (Trecho de entrevista realizada em 20 de março de 2018).

Ele também diz que um dos motivos de orgulho do grupo é que eles possuem um público que não costuma ir ao teatro:

O *Ultra*, por exemplo, trouxe muita gente de festa. E aí começa a frequentar outros públicos que querem ver outros formatos de teatro. Porque o formato de palco italiano, no imaginário popular talvez, de pessoas que nunca vão ao teatro, isso é muito chato, um teatro cansativo, pedante, intelectualizado no sentido pejorativo mesmo, proselitista mesmo.

A gente começou a ir para um lugar que não é para rebaixar, no sentido de fazer alguma coisa leve ou rala que as pessoas precisam entender, não é também subestimando o público... ele entende o que ele quiser, até porque nossas

¹ Peça que “continua em uma festa propriamente dita.” Referência em: <https://www.grupoliquidificador.com/ultraromantico>

² Grupo de teatro do Rio de Janeiro dos anos 1970 que ficou conhecido pela desconstrução do texto dramático e pelo formato de trabalho a partir da criação coletiva.

dramaturgias são bem esfaceladas. A gente sempre trouxe muita referência também de literatura (não-dramática). A gente se contamina muito por outras linguagens. Nunca pegamos um texto de teatro e fizemos. Por isso que a gente talvez ache algumas outras formas, porque dentro do texto de teatro vem um formato e é mais difícil de destruir esse tipo de dramaturgia, porque ela vem mais encadeada do que um texto de literatura, que já vem com todos os buracos e contaminações. (Trechos de entrevista realizada em 20 de março de 2018).

A peça *Tecnomagia*, a qual acompanhei o processo de criação, não possuía nenhum texto a priori como ponto de partida para as experimentações. E isto já era uma característica, de certa maneira, inovadora do grupo. Entende-se que o estudo do texto dramático como primeira e principal fonte da criação cênica é algo que constitui tradição no fazer teatral nos paradigmas ocidentais. Em contrapartida, de acordo com Patrice Pavis (2008), o sentido especificamente mais recente do trabalho de dramaturgia tende a ultrapassar o texto dramático, sendo considerado também o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização é levada a fazer. Nesse novo sentido, o trabalho de dramaturgia abrange, além da elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, como será feita a montagem, os tipos de atuação, etc.

Lembrando do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone,² Fernando disse que em *Tecnomagia*, também não existiam funções específicas atreladas a cada pessoa, no sentido de haver alguém responsável pela direção (diretor)/encenação (encenador)/dramaturgia (dramaturgo)/ luz (iluminador)/ figurino (figurinista)/ cenário (cenógrafo)/ etc. Fernanda, Fernando e João fazem tudo: atuam, dirigem, configuram a luz, o som, e produzem, em conjunto, uma dramaturgia. Isto caracteriza o espetáculo como um trabalho de *criação coletiva*.

Segundo Rafael Ary e Mario Santana (2015), a criação coletiva é uma prática criativa que guarda sua origem na busca realizada no Ocidente por uma nova forma de compreender os modos de produção pós-segunda guerra mundial; essa busca gerou a contracultura e grande parte dos movimentos de protesto dos anos 60 e 70 do século passado.

Uma das tendências da *criação coletiva* é a busca pela experimentação e a possibilidade de gerar experiências como forma de “autoexpressão”, colaborando para um teatro com forte caráter improvisacional. O grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, por exemplo, foi um ícone da vertente mais experimental da criação coletiva, e tinha no

² Grupo de teatro do Rio de Janeiro dos anos 1970 que ficou conhecido pela desconstrução do texto dramático e pelo formato de trabalho a partir da criação coletiva.

depoimento pessoal seu alicerce dramático. Algo que também existe no universo de *Tecnomagia*.

A gente dirige, a gente faz a dramaturgia, a gente atua. (...) É um dos mais performáticos e um dos mais abertos que a gente fez. Não tem um espetáculo mais aberto nosso do que *Tecnomagia* e essa coisa do jogo. Mas aí vem de uma pesquisa que é o que a gente projetou e que é o que mais se repete no grupo que é a interação, e *Tecnomagia* desagua no extremo disso. Porque as pessoas podem jogar, entrar, dançar, conversar. Teve um dia que um menino começou a entrar e dialogar, você lembra? Rola umas aberturas bem legais com o jogo. Até botei (aponta) *Tecnomagia* é **apresentação** (escrito na parede), de *apresentar*. É realmente radical o fato de todo dia ser diferente, teatro todo dia é diferente, mas nesse caso todo dia é mesmo diferente. (Entrevista realizada em 20 de março de 2018).

O teatro todo dia é diferente porque se trata de uma forma de comunicação ao vivo fundada na presença física da relação entre ator e espectador no aqui-agora. Segundo Sandra Chacra (2005), a natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado, ainda assim não se é capaz de reproduzir exata e identicamente do mesmo jeito, pois a sua efemeridade leva a um efeito estético também transitório. “Esta forma de arte possui uma natureza momentânea e sua existência tem a duração de alguns minutos ou de algumas horas. (...) A efemeridade e o imediatismo são, deste modo, naturais da representação cênica” (CHACRA, 2005, p. 14).

Assumindo o alto grau de improviso e, portanto, aproximando-se de um teatro de cunho mais performativo, em *Tecnomagia*, Fernanda Alpino, Fernando Carvalho e João Quinto jogam com imagens e apresentam narrativas dentro de uma estrutura ritual. A ideia de rito e jogo é assumida pelo grupo:

Um rito que é conduzido por três performers e que necessita do público da sessão para tirar na sorte as cartas do dia. (...) Apesar de texto e imagens postas em cena estarem improvisadas, nós temos uma estrutura de jogo que vai se repetindo igualmente todo dia (...) (*Post no Blog do Processo*, por Fernando Carvalho em 25 de junho de 2017)³

Em uma espécie de “arena de jogo”, em uma sala sem divisão entre palco e plateia e tendo como cenário apenas objetos espalhados pelo espaço, a estrutura da peça gira em torno de doze cartas de figuras arquetípicas (que serão apresentadas adiante, nesse trabalho), pesquisadas para a composição do universo da peça. A cada “sessão”, três destas cartas são tiradas pelo público, influenciando na criação das cenas “tecnomágicas”.

³ Disponível em: <http://grupoliqidificador.blogspot.com/2017/06/dramaturgia-do-poup-up-tecnomagia.html>. Acesso em 19 de junho de 2018.

Mundos distópicos? Futuros? Ou estamos num labiríntico jardim? Um jardim de objetos repleto de sendas que se bifurcam cada vez que se passa por uma. Uma janela abre uma nova aba que abre um pop-up, que abre uma nova janela e assim também é composta a dramaturgia do espetáculo, um labirinto repleto de portas e possibilidades. No jogo proposto pelos intérpretes Fernanda Alpino, Fernando Carvalho e João Quinto cada pergunta é respondida com outras duas perguntas, e essas duas perguntas respondidas com outras duas perguntas cada, um constante bifurcar de questões, imagens e situações.

Toda essa multiplicidade de sentidos gera uma atmosfera onírica compartilhada com o público que questiona a todo momento a dicotomia entre tecnologia e magia. Não seria a magia uma forma imaterial de alterar a realidade material? E o mesmo não pode ser dito da tecnologia com a qual vivemos cercados hoje em dia? Dentro do rito-cênico proposto pelo Grupo Liquidificador somos convidados a um mergulho no presente que ao mesmo tempo teme e ambiciona as possibilidades de futuro e onde nossas identidades são questionadas a todo instante. (*Post no Blog de Processo*, por Liquidificador em 24 de março de 2017)⁴

No tempo em que acompanhei os ensaios, tive a oportunidade de entrar em contato com várias etapas do processo de construção de um espetáculo de teatro profissional e de experimentar alguns estados de percepção sobre o meu campo de estudo, que vão desde as minhas estratégias de pesquisa (principalmente no que tange a um aprendizado metodológico – uso da câmera, anotações, trocas com os artistas...), quanto a outros tipos de percepções e descobrimentos que perpassam noções de corpo, presença, atuação, afetos, simbologias, enfim, o que se pode abarcar quando se trata de falar, pensar, refletir, produzir teatro.

A rotina de ensaios com datas, horários e locais fixos, começou a acontecer em uma casa no Núcleo Bandeirante no final de novembro de 2016, com término em agosto de 2017, mês de estreia do espetáculo. Nos dois primeiros meses, os encontros aconteceram durante às tardes das terças e quintas-feiras, e nos meses seguintes, durante à noite das segundas, quartas e sextas. Eu costumava sempre chegar no local e encontrar os atores se alongando, conversando, aquecendo a voz e preparando os objetos de cena; em seguida, as improvisações começavam, terminando sempre com conversas e comentários sobre as cenas.

Tomei para mim aquele espaço de ensaio como um lugar de aprendizado. E minha presença se configurava muitas vezes como espectadora e interlocutora do processo: quando eu era a única pessoa presente (além da presença dos atores), assistia e geralmente tecia comentários sobre as minhas sensações e observações apreendidas. Eu realizava registros fotográficos e filmagens durante as cenas, que mais tarde sempre

⁴ Disponível em: <http://grupoliquidificador.blogspot.com/2017/03/cartas-da-tacnomagia.html>. Acesso em 19 de junho de 2018.

eram compartilhados com o grupo. Também anotava algumas considerações em meu caderno de campo e gravava algumas falas no final das sessões (adiante, analiso uma transcrição do comentário de Raquel, a preparadora corporal do grupo).

Das minhas anotações, algumas acabaram se desdobrando em histórias e textos que foram, a pedido deles, postadas no Blog do Processo - um dos espaços virtuais que os artistas utilizam para divulgar sobre questões diversas que envolvem as suas criações. Para construir o repertório dramático da peça, o grupo se inspirou em diversas referências que giram em torno da nossa relação mágica, quase religiosa, cotidiana e ritualizada com objetos tecnológicos e a realidade virtual. São muitas imagens e muitos textos que permearam e possibilitaram a construção do que eles assumem como um ritual cênico.

A ideia de vislumbrar a performance teatral como um ritual ou um rito, possibilita a aproximação do teatro como um evento ou um acontecimento “instaurando uma nova realidade que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizadas. (QUILICI, 2004, p. 46)”. Instaurar o teatro no real não significa abandonar as ficções, mas amarrá-las, agregá-las mais fortemente com as instâncias e a mutabilidade da experiência. A noção de ritual cênico também visualiza artistas e público de maneira menos dicotômica, rompendo de certa maneira com a tradicional distância entre “observador” e “observado”, “palco” e “plateia” desafiando as fronteiras que institucionalizam o espectador como um *voyeur* (Cf QUILICI, 2004).

Dentre as várias influências que permeiam o rito cênico de *Tecnomagia*, fiz um recorte trazendo a figura do Chullachaqui [personagem da mitologia peruana que aparece no filme *O abraço da serpente* (2015)] e a metáfora do labirinto presente no conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” do escritor argentino Jorge Luis Borges (1999).

Após essa apresentação, no capítulo 1 depois de apresentar o baralho que compõe o conjunto dos arquétipos pesquisados para embasar a dramaturgia da peça, trago um conto escrito por mim e discuto sobre a metáfora do labirinto presente em Borges (1999) e Ingold (2015), relacionando com a ideia de “atenção e presença” que o improviso requer. No capítulo 2, reflito sobre a carta Chullachaqui e apresento alguns exercícios realizados pelos atores relacionados com esta figura. Adiante, comento sobre a técnica dos *Viewpoints* e dos “tópicos técnicos e mágicos” e seus desdobramentos na formação de algumas cenas registradas por mim. No capítulo 3, faço considerações

sobre as ideias de “ritual” e de “teatro performativo” e trago o texto “O Teatro e seu Triplo”, do ator Fernando Carvalho, para discutir algumas destas questões.

CAPÍTULO 1 – A dramaturgia dos portais que se bifurcam

O baralho utilizado no ritual cênico de *Tecnomagia*:

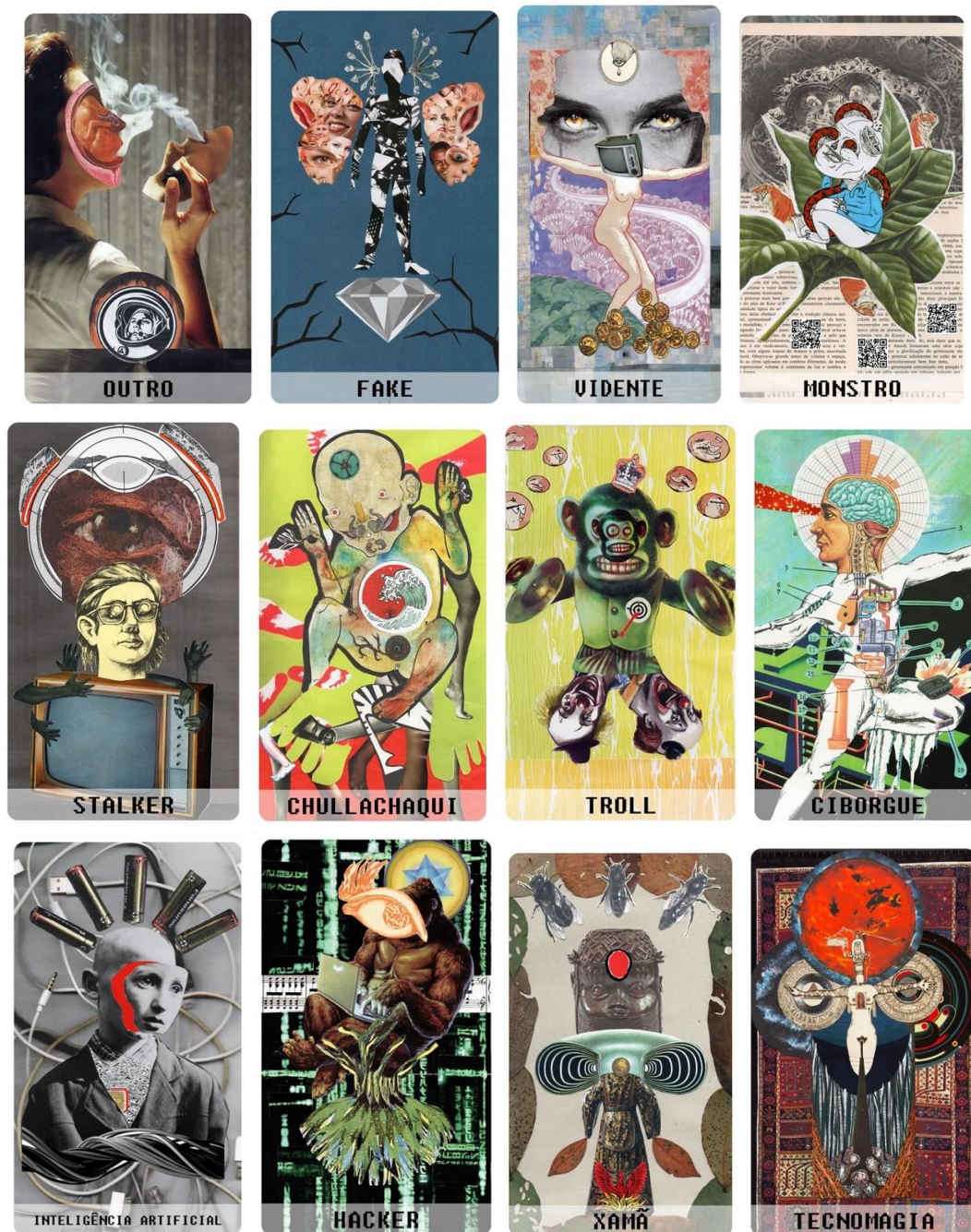


Figura 2. Cartas do baralho de *Tecnomagia*. Colagens de Fernanda Alpino.



Figura 3. Concentração para a retirada das cartas (ensaio). Fotografia da autora.



Figura 4. As cartas escolhidas na sorte pelo público (espetáculo). Fotografia da autora.

Três das cartas do baralho são tiradas na sorte pelo público no início da sessão/espetáculo. Abaixo relato uma história contada por mim no post “Onde estamos?”

Quem são elxs?” publicado no dia 03 de agosto de 2017 no Blog do Processo⁵ do Grupo Liquidificador. As cartas retiradas para compô-la foram: HACKER, STALKER E XAMÃ.

Onde estamos? Quem são eles?

Apenas as cartas são capazes de apontar as verdadeiras coordenadas na cartografia virtual de uma cidade sonhada. Podemos escolher nos guiar por elas, mas também possuímos lanternas. A dúvida talvez esteja em seguir o caminho mais seguro...

Vemos daqui que o mapa da cidade é desenhado em forma de labirintos.

Percebemos que podemos entrar!

É um jogo... ou teatro?

Decidimos nos inserir nesse labirinto e percebemos que os caminhos se bifurcam. Pensamos que só vamos encontrar a cidade no centro ou no final desse caminho, mas talvez não se trate de almejar o fim. Está acontecendo agora, nessa busca. É aqui mesmo, perdidos, que nos encontramos. Encontramos!

É uma cidade arquitetada por muros invisíveis e as ruas nunca nos permitem ver o que há no fim. Nunca sabemos o que esperar ao virar de cada esquina, ao menos que perguntemos ao HACKER e ao STAKER.

Após acessar todas as contas possíveis das redes sociais, Instagram, Facebook, Google+ e Orkut, Hacker e Stalker (2082) nos contam que a sociedade que habita o labirinto de Kissibifurca é formada por Bruxamãs e Chullachauis. Eles comparam esses seres ao Homo sapiens clichê que já tanto conhecemos, nos dizendo que há apenas uma diferença: a maneira pela qual se reproduzem.

Hacker e Stalker (2082) afirmam que se trata de seres monoicos, ou seja, que possuem os dois órgãos sexuais no mesmo corpo, e, consequentemente, se autofecundam. A produção de desejo desses indivíduos só acontece a partir da formação e da manutenção de determinados símbolos: a tecnologia se desenvolve a partir do pé esquerdo e a magia é emanada do braço mecânico. Quando fabricam desejo, essas duas partes se encontram dando luz à Tecnomagia, um líquido de jenipapo diferenciado que, caso a cor for verde, produz Chullachauis, e caso a cor for púrpura, produz Bruxamãs. E é assim que se inicia o ciclo da vida divina dessa população.

Hacker de repente dá um pulo e, muito feliz, nos conta que conseguiu entrar no perfil privado de uma Bruxamã, em que ela comenta como consegue atingir o orgasmo em apenas dez segundos apenas utilizando o teclado do computador. Além dessa descoberta, vimos também que nessa sociedade todos os habitantes utilizam certos equipamentos expressivos, como por exemplo, os espelhos amarrados na cara, que servem para se sentirem mais bonitos e inteligentes. Alguns teóricos de Kissibifurca dizem que esses equipamentos atuam como uma espécie de apreciação narcísica de acordo com os padrões alheios de aprovação por meio de *likes*.

Descobrimos também que, desde o nascimento, a maioria deles são ensinados (através de uma espécie de telepatia discursiva) que devem se portar sempre seguindo as coordenadas da Natasha.⁶ Por serem navegadores entre mundos saturados de inventividades televisivas, eles já conheceram todas as capacidades e incapacidades da engenhosidade humana, tanto do domínio das plantas, quanto do domínio dos parafusos.

⁵ O conto foi postado no Blog do Processo. Disponível em <http://grupoliquidificador.blogspot.com/2017/08/onde-estamos-quem-sao-elxs.html> Acesso em 23 de junho de 2018.

⁶ Natasha é um ser que permeia constantemente as narrativas; sempre há uma busca por Natasha, como se ela estivesse sempre escondida no final desse labirinto. Alguns dizem que ela é o Deus da tradição cristã.

Em um dos caminhos bifurcados de Kissibifurca, decidimos perguntar diretamente para o próprio Chullachaqui alguma coisa sobre eles mesmos, sobre o que sentem em relação à vida, ao cotidiano, a qualquer coisa, e ele diz: “Mesmo que pareça que viemos de um mundo distante ou de uma realidade paralela em que o desenvolvimento ético se dá através do alto investimento em ciência e tecnologia, acredito que estamos no nível mais rudimentar da hierarquia de evolução imaginada pelo darwinismo social, pois somos incapazes de diferenciar o olho, da lente. Mas assim, aqui em Kissibifurca, a profissionalização de feitiços cibernéticos é altamente valorizada... A metodologia do feitiço é construída e pensada através do domínio da codificação de instruções que determinam sequências de ações que podem criar softwares ágeis. Essas máquinas permitem que possamos escolher entre ser uma esponja do mar ou um refrigerador quando morremos.”

Decidi, então, perguntar qual seria a escolha dele, e ele disse: “Bom... o refrigerador pode não funcionar né, e a esponja do mar serve de alimento para alguns moluscos do mar... Acho ambos muito ruins, não consegui decidir ainda...”. (Post no Blog de Processo, por Maria Eduarda, em 3 de agosto de 2017)⁷

Com esse conto, me propus a fazer uma pequena criação sobre a criação dos atores de *Tecnomagia*. Ela surgiu em forma de “*insight*” e de vontade de colocar no papel as minhas percepções e fabulações sobre as imagens da peça, e não devido a uma preocupação em produzir um material etnográfico consistente. Ainda que ele possa ser entendido como uma “verdade parcial” (Cf. CLIFFORD, 2016). No texto, criei a cidade “Kissibifurca”, lugar/cidade que seria uma analogia à cosmovisão do universo simbólico das cartas de *Tecnomagia*. Imaginei também um diálogo com dois autores (que também constituem parte do baralho tecnomágico), HACKER e STALKER, que teriam publicado através da Editora Tecnomagia, em 2082, o livro “Uma investigação cibernética pela cartografia virtual de Kissibifurca”. Posteriormente, produzi algumas imagens do ensaio e do espetáculo que dialogam com o texto. As apresento aqui embaixo:

⁷ Disponível em <http://grupoliquidificador.blogspot.com/2017/08/onde-estamos-quem-sao-elxs.html>
Acesso em 23 de junho de 2018.



Figura 5. Suplício pela entrada em Kissibifurca (ensaio). Fotografia da autora.



Figura 6. Fernando e a imagem sugestiva de um Hacker (espetáculo). Fotografia da autora.



Figura 7. João e a imagem sugestiva de um Stalker (espetáculo). Fotografia da autora.

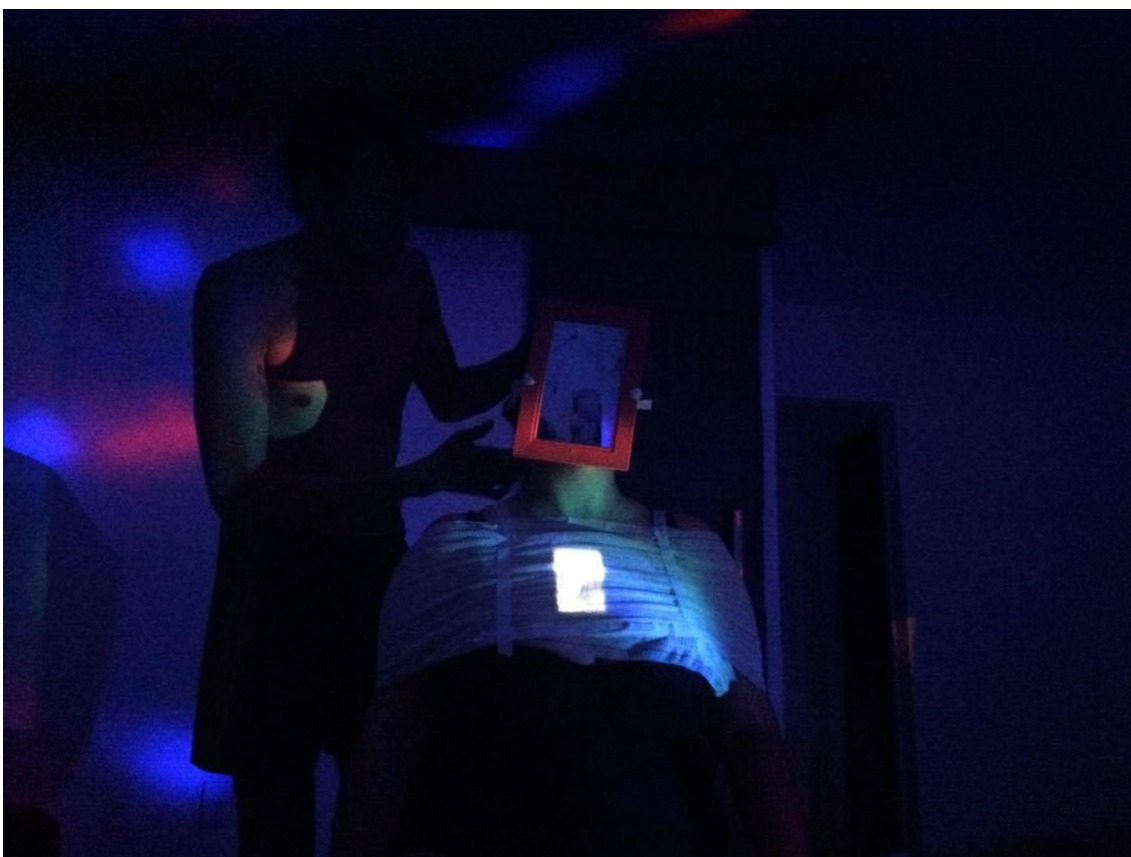


Figura 8. Stalker ensinando uma Bruxamã a como ser mais discreta e elegante (ensaio).
Fotografia da autora.

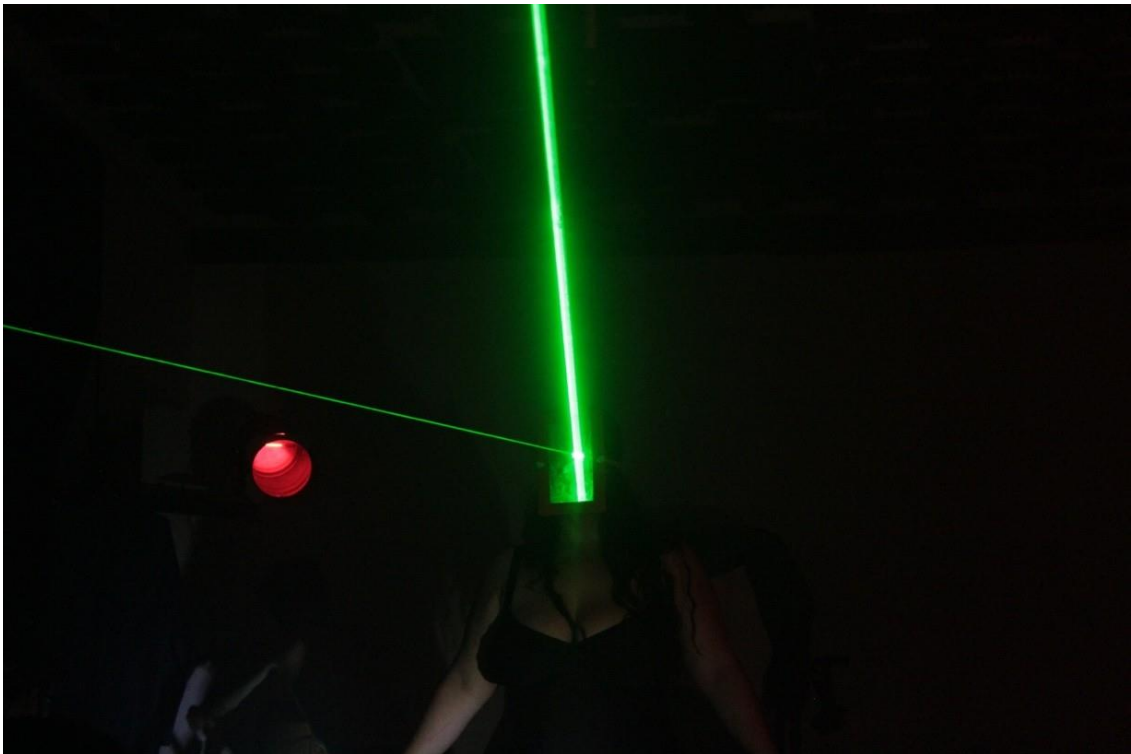


Figura 9. Bruxamã sendo discreta e elegante (ensaio). Fotografia da autora.

Como aponta Caiuby (2008), palavras significam imagens mentais impressas na mente em função da nossa experiência com objetos. Uma palavra é a imagem de uma ideia e uma ideia é a imagem de uma coisa, como numa cadeia de representações. Nessa perspectiva imagética da palavra, acabei escrevendo textos que para mim remetem muito às camadas visuais do espetáculo. E apresentei faíscas de histórias contadas em cena, que para mim simbolizam de alguma forma a experiência relacionada ao fundamento narrativo das várias dramaturgias da peça.

Sobre “verdades parciais” e “ficções verdadeiras”, James Clifford (2016) reflete acerca de escritas textuais diversas que abrangem o potencial da etnografia para análise antropológica. O autor mostra que na tradição da antropologia a centralidade da escrita é vista como uma ideologia que clama por uma transparência da representação da imediaticidade da experiência. Nesse entendimento, a escrita é “reduzida a um método: boas anotações de campo, elaboração de mapas preciosos, ‘redação minuciosa’ de resultados.” (CLIFFORD, 2016, p. 32)

Em *A escrita da cultura*, James Clifford comenta que essa ideologia vem se desintegrando e sendo reformulada em um processo em que “o poético e o político são inseparáveis, que a ciência está nos processos históricos e linguísticos, e não acima deles. (CLIFFORD, 2016, p. 32)

A ideia de caminhar por Kissibifurca, uma tragicômica cidade distópica e labirintada, relaciona-se com o fato de que a estrutura dramática da peça também foi pensada tendo como inspiração a estrutura labiríntica do conto *O jardim dos caminhos que se bifurcam* de Jorge Luis Borges (1999) e nas *pop-ups* de computador. Lemos em Borges:

Quase de imediato compreendi: o jardim de caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários futuros (não a todos) sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'sui Pen, opta - simultaneamente - por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. (BORGES, 1999, p. 48)

A estrutura do conto e a imagem dessas janelas virtuais, as *pop-ups*, que se multiplicam inspiram que as cenas sejam formuladas no improviso, a partir dos caminhos tomados nas narrativas contadas na cena anterior ou no que as cartas sugerem. Como foi escrito no Blog do Processo:

“O jardim de caminhos que se bifurcam” é um dos contos de Jorge Luis Borges que liberta a linearidade de algumas estruturas narrativas estabelecidas, a história do conto é apresentada cheia de alusões e associações dentro dela, como se fosse um labirinto narrativo ao nível do tempo e do espaço. Uma narrativa que abre outra, que abre outra e assim por diante, como uma estrutura de bonecas russas que se englobam uma dentro da outra. Este conto foi uma primeira inspiração para estruturar a dramaturgia do TecnoMagia. Por mais que, a cada dia de apresentação, aconteçam novas cenas e configurações improvisadas, a estrutura literária deste conto de Borges nos inspira a abrir janelas infinitas. Histórias cruzadas. Janelas, que abrem janelas, que abrem janelas, como quem navega num browser da internet (chrome, mozilla, safari etc). Um labirinto de narrativas que se concretiza em cena, nos objetos, nos efeitos de luz e som, nas relações entre público e performers e no próprio espaço da galeria. Quando pensamos a dramaturgia deste espetáculo, pensamos espaço e tempo, pensamos com o corpo em ação na cena. Textos não são apenas letras num papel. (Post de Fernando Carvalho no blog, em 25 de junho de 2017)⁸

A ideia de percorrer um labirinto pode ser entendida como uma metáfora que simboliza um “estado de atenção” permanente que os atores devem ter em cena. Todas as ações e todos os acontecimentos da peça acontecem pelo tomar de atitudes não premeditadas por um texto ou uma partitura corporal decorada, ou seja, a peça é improvisada. Eu assisti a vários ensaios e todos os dias as cenas tomavam caminhos

⁸ Postado em: <http://grupoliquidificador.blogspot.com/2017/06/dramaturgia-do-poup-up-tecnomagia.html>. Acesso: 20 de julho de 2018.

diversos, por mais que a lógica de jogo/ritual fosse sempre a mesma. Podemos até pensar que o labirinto é a estrutura de jogo, e o caminhar nesse labirinto, a atuação – as ações que os atores decidem tomar (falas, gestos, mudança de música, mudança de luz, etc).

Este “estado de atenção/presença” que o improviso requer me remete ao estado de presença/atenção ao caminhar e educar os sentidos, que é abordado na discussão que Tim Ingold (2015) realiza utilizando a metáfora do dédalo e do labirinto. Ingold aponta que, para a maioria de nós, “urbanitas educados”, as ruas não são um labirinto. Andamos por elas, porque elas nos permitem transitar de um ponto a outro. “Queremos chegar de um lugar ao outro, e somos frustrados por curvas erradas e becos sem saída. Para um consumidor ou trabalhador urbano, portanto, as ruas são menos um labirinto que um dédalo” (INGOLD, 2015, p. 25). Segundo o autor, no caminhar pelo labirinto, o caminhante deve ir para onde quer que ele o leve.

Como um caçador que persegue um animal ou um andarilho numa trilha, é importante manter os olhos abertos para sinais sutis – pegadas, pilhas de pedras, entalhes nos troncos das árvores – que indiquem o caminho adiante. Esses sinais te mantêm no caminho, e não convidam a se afastar dele, como fazem as propagandas. (...) No labirinto, é de fato possível fazer uma curva errada, mas não por escolha. Pois naquele momento, você nem notou que o caminho se bifurcava. Você estava sonâmbulo, ou sonhando acordado. (INGOLD, 2015, p. 25-6)

Já o dédalo coloca toda a ênfase nas intenções do viajante. Ele possui um objetivo em mente, uma destinação projetada e está determinado a alcançá-la: “e não obstante, o viajante intencionado, envolto no espaço de suas próprias deliberações, encontra-se ausente do mundo em si.” (INGOLD, 2015, p. 26). No labirinto, por outro lado, aquele que segue o caminho não tem outro objetivo senão continuar, seguir em frente. Mas para fazê-lo, sua ação deve estar acoplada de modo próximo e retido com sua percepção – ou seja, um monitoramento sempre vigilante do caminho, à medida que ele vai se desdobrando.

Colocando de forma simples, você tem que prestar atenção onde pisa, e também ouvir e sentir. Em outras palavras, seguir o caminho é menos intencional do que *atencional*. O andarilho é levado para fora, para a presença do real. Assim como a intenção está para a atenção, a ausência está para a presença. (INGOLD, 2015, p. 27)

Após os ensaios, nós nos sentávamos para conversar sobre as cenas. Nesse momento final, os atores e os amigos (que eventualmente participavam) comentavam sobre o que sentiram durante o decorrer do “ritual” com ponderações sobre o que poderia ser mais ou menos investigado, mais aproveitado, o que “funcionava” ou não e

o que ainda poderia ser mantido e experimentado ainda mais. A questão da noção de presença, atenção e percepção ao corpo e ao espaço também apareceu de forma crucial na fala de Raquel Ferreira, a preparadora corporal do grupo; que pontuou algumas observações e sensações que ela teve durante o ensaio e trouxe questões que poderiam ser investigadas pelo grupo:

Coisas que me vieram em um primeiro momento, coisas jogadas, perguntas: o que vocês esperam? O que desejam alcançar? Vocês estão disputando? Onde vocês lançam a atenção de vocês? Potencializem as emoções, máximos e mínimos para encontrar “os entres”. Diminuir até o silêncio e expandir o máximo desse silêncio. Trabalhar com multi-estímulos e ir limpando até chegar no essencial. Trabalhar vocês se observando no silêncio, porque assim vocês vêem o que o outro está fazendo. Proponho um exercício de escutar levando a atenção a partir do que o outro está fazendo. Articular essa atenção. Você expande ela, você diminui ela. Você escuta o que você está fazendo, escuta o outro te escutando ou não te escutando. Você escuta o espaço. Então existe maneiras de ir trabalhando de maneira fragmentada, isolada essa atenção. Expandir, voltar, isolar. Isso é bom pra isso que vocês estão querendo fazer. O estranhamento de corpos e objetos de repente é as vezes uma falta de clareza na ação, na intenção, atenção. Importante observar as escolhas e como essas escolhas vão se encadeando e pra onde elas vão levando vocês e como elas vão movendo vocês. (...) Eu não sinto que um trabalho como esse é fazer qualquer coisa. Eu já algum tempo venho pensando que tudo pode ser que, tudo tem o potencial de. Nada tem que. Mas também não é qualquer coisa. E aí ficar atenta aos gatilhos, à relação de parceiros e parceiras de cena. (Transcrição do comentário de Raquel, no ensaio do dia 10 de maio de 2017).

Raquel sugere alguns exercícios que potencializam e articulam a atenção dos atores para com o outro, para com o espaço e para com os objetos de cena. Também fala sobre escolhas que se manifestam em ações que devem estar constantemente retidas com a percepção do que circunda o corpo: para aumentar o estado de presença é preciso exercitar a escuta. Essa fala que transcrevi me faz pensar sobre como as referidas técnicas do trabalho do ator apontadas aqui estão quase sempre atreladas à intensificação de algo que no final das contas é uma característica ontológica à condição das relações entre os seres humanos: a presença.

O que afinal essa “presença” significa? O que afinal é estar “presente”? Por que essa busca por um estado de atenção é capaz de muitas vezes “aumentar a qualidade” de uma cena?

Tim Ingold (2015) me ajuda a desbravar alguns caminhos para possíveis elucidações. Para o autor, somos educados a conhecer o mundo através das representações que fazemos dele, “uma pletora de imagens” que nos escapa no decorrer do próprio movimento através do qual tentamos retê-lo diante de nós. “Nosso esforço de capturar as coisas sempre nos deixa de mãos abanando, se agarrando inutilmente a

reflexos. Não podemos mais nos abrir para o mundo, nem ele para nós.” (INGOLD, 2015, p. 27)

“Como”, pergunta Masschelein (2010b, p. 276), “podemos transformar o mundo em algo ‘real’; como podemos tornar o mundo ‘presente’, nos oferecer novamente o real e descartar os escudos ou espelhos que parecem nos trancar cada vez mais em autorreflexões e interpretações, em voltas sem fim a ‘pontos de vista’, ‘perspectivas’ e ‘opiniões’”? Como, em suma, podemos escapar do dédalo? A resposta de Masschelein é, um tanto literalmente, “através da exposição”. E é precisamente isso que visa a educação no sentido de *ex*-dução – ou seja, caminhar pelo labirinto. (INGOLD, 2015, p. 28)

Percebo que essas discussões sobre presença e representação se aplicam a várias instâncias do meu trabalho de campo: à temática trabalhada pelo grupo, a algumas percepções minhas sobre a minha própria presença e maneira de fazer pesquisa e à escolha dos atores em trabalhar a partir de um processo criativo pautado em estruturas de improviso.

Trazendo para o âmbito das discussões sobre o teatro performativo - a lente categórica de um entendimento sobre a escolha estética do grupo, Josette Féral (2009) aponta que, nessa escolha, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer, em que uma *estética da presença* se instaura. Segundo a autora, nesta forma artística, *o teatro aspira a produzir evento, acontecimento*, reencontrando o presente.

A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma *mimesis* precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da sua representação. (FÉRAL, 2009, p. 209)

Schechner (2011) questiona se é axiomático a formulação de que a vida social precede a vida teatral apontando que “o teatro e a vida ordinária são uma fita de *Moebius*, cada um tornando-se o outro” (SCHECHNER, 2011, p. 10). A fita de *Moebius* é o modelo do oito deitado, ou símbolo do infinito, o qual ele utiliza como metáfora para “discutir as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos: dramas sociais afetam dramas estéticos e dramas estéticos afetam dramas sociais” (SCHECHNER, 2011, p. 10). John Dawsey (2011) comenta que esse modelo perpassa também pelas ideias de Victor Turner: “Trata-se de um processo de espelhamento interativo, matricial e mágico. Uma experiência se completa ou se realiza através de uma performance ou forma de expressão.” (DAWSEY, 2003, p. 23)

Na peça, ou na vida, ou a vida da peça e nas peças da vida, os dispositivos de representações de nós mesmos, como a metáfora do espelho, os computadores e os

celulares, parecem nos levar para um outro espaço-tempo, uma cidade imaginada ou uma segunda realidade, em que somos guiados e levados a nos relacionar apenas pelos simulacros, pelos outros de nós que nós mesmos criamos, pelos *Chullachakis*, como explicarei no capítulo seguinte.

É assim que vislumbro o processo de Tecnomagia como um processo de *presentificação* de corpos, como uma estética relacional que se contrapõe à representação teatral no sentido mais fixado e duro do termo “representação”, mas que fala sobre uma tendência das representações fixadas, duras e compulsórias que nós mesmos criamos nos nossos espaços relacionais sociais e/ou virtuais.

CAPÍTULO 2 – O Chullachaqui e os Tópicos Técnomágicos



Figura 10 Uma das cartas que compõe o baralho de arquétipos construídos para o espetáculo *Tecnomagia*. Autoria: Fernanda Alpino.

O Chullachaqui é um simulador de identidade. Um corpo permeado de imagens da fisionomia de alguém, mas que por dentro é oco, um duplo oco de alguém. Ele pode ser encontrado com frequência no mundo das redes sociais, justamente porque são espaços em que as pessoas, para se fazerem presentes, precisam se auto-representar, ou seja, precisam nascer de novo em outros formatos e cuidarem com carinho dessa outra vida que ao mesmo tempo é a sua. Em termos metodológicos, essa reprodução de si pode acontecer por via das ferramentas de formação de imagens, como a fotografia, por exemplo. Neste caso, para fazer nascer um Chullachaqui em um determinado ambiente virtual, primeiramente faz-se necessário obter um smartphone que possua uma câmera fotográfica/de vídeo. Em seguida, a pessoa (geralmente) enquadra seu rosto e o captura, em função de uma necessidade de constituir-se parte de uma determinada “comunidade imaginada” de outros Chullachaquis. Goffman (1983) explica sobre essa necessidade quando aponta que

quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente, solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir (GOFFMAN, 1983, p. 25).

Esse personagem é o *Chullachaqui*, que também aparece em *O Abraço da Serpente*, filme que ajudou a compor o repertório da peça, e que trata da trajetória do índio Karamakate e a relação com a memória de seu povo.

A narrativa é contada em dois períodos de tempo intermediados por um intervalo de quarenta anos – sendo que cada período é marcado pelo encontro entre Karamakate e um homem branco: o primeiro, Theodor, um etnólogo alemão que aparece em estado de doença grave carregado em um barco por Munduca (um jovem da etnia Bará), que recorre ao alto poder do conhecimento xamânico de Karamakate em busca da cura de Theodor; o segundo momento narra a relação de Karamakate com Evan, um botânico norte-americano que, 40 anos depois, vai em busca do velho índio com o objetivo de encontrar a poderosa planta Yacruna que está registrada nos escritos de Theodor.

Acontece que esse intervalo de tempo foi marcado pelo extermínio de seu povo, e com isso a necessidade da manutenção da memória de sua comunidade é uma preocupação constante do personagem. Quando Evan mostra o livro de Theodor contendo fotos tiradas pelo etnólogo, Karamakate logo diz: “Não é ele. É o *Chullachaqui* dele. Parece com ele. (...) Aconteceu com nós dois.” Há outra cena mais

explicativa, à beira do rio, em que Theodor mostra para Karamakate (jovem) uma foto tirada dele:

Karamakate: O que está fazendo?

Theodor: Tenho que guardar.

Karamakate: Mas sou eu.

Theodor: Não é você. É uma imagem sua.

Karamakate: Como um Chullachaqui?

Theodor: Um, o quê?

Karamakate: Um Chullachaqui. Todos temos um. Ele parece conosco, mas é vazio, oco.

Theodor: Isso é uma lembrança de um momento que passou.

Karamakate: Um Chullachaqui não tem memória. Ele só vaga pelo mundo, vazio, como um fantasma, perdido no tempo e no espaço. Vai mostrar meu Chullachaqui a seu povo?

Theodor: Só se você deixar. (Karamakate entrega a foto a Theodor).



Figura 11. O Chullachaqui de Karamakate. Esta imagem também está presente no blog do grupo, no *post* “O Teatro e o seu Triplo”, que será apresentado mais adiante neste trabalho.

Durante os primeiros meses de investigações, os atores perceberam que iam surgindo cenas que remetiam a determinados estereótipos, diálogos e situações que poderiam constituir a dramaturgia do espetáculo. A partir das possibilidades materiais e imateriais que eles encontravam no momento em que estavam situados no jogo, essas cenas, imbricadas de signos que se relacionam com a nossa relação cotidiana, afetiva e ritualística com o universo da tecnologia virtual levaram à aparição cênica do que eles

acabaram entendendo como os arquétipos do jogo. Estes arquétipos materializaram-se nas cartas do baralho, e uma dessas cartas representa o *Chullachaqui*.

2.1 O Chullachaqui em exercícios

As luzes estavam apagadas e mesmo que fosse dia e as grandes janelas de uma das salas do prédio de Artes Cênicas da UnB estivessem abertas, a paisagem era penumbrosa. Entrei meio “sem jeito”, tirei meu tênis, e me juntei a eles, que estavam sentados no chão e em círculo (eu me posicionei fora da roda, mas avistando a todos). Fernanda, Bruna, e João faziam perguntas para o Fernando como em uma espécie de interrogatório.

“O que você está pensando?”
“Quem cortou o seu cabelo?”
“O que você faria se estivesse livre?”

Em seguida, o interrogatório foi dirigido à Fernanda:

“Nome completo?”
“Quanto calça?”
“Tênis preferido?”
“Você sente dores?”
“Você só fala a verdade no facebook?”
“Qual foi a sua pior experiência no palco?”
“Você não gosta de ser mal avaliada?”
“Como você brinca com a sua má impressão?”
“Você conhece o saci?”
“Você já foi pra Colômbia?”

Em seguida, ao João Quinto:

“Por que seu nome é esse?”
“Você acha que se você mentir no jogo o seu carma pesa?”
“Você acha que todo mundo sente culpa?”
“O que te faz sentir culpa?”
“Onde você esconderia alguém?”
“Você já viu Kill Bill?”
“Você já sentiu claustrofobia?”

Nesse momento, Fernanda, ainda sentada, se colocou levemente na diagonal, de uma maneira que meu corpo também pudesse parecer estar inserido na roda. Perguntas à Bruna:

“O que você faria se cortassem uma perna sua?”
“Você já viu um saci?”
“Você já viu um Chullachaqui?”
“Qual a sua tribo favorita?”
“Qual a sua banda favorita?”

“Qual foi o pior momento da sua vida?”

“Qual o nome da sua mãe?”

Após as perguntas, como uma espécie de “consequência” do jogo “verdade e consequência”, cada um pediu para que um outro deles realizasse uma ação. Fernanda pediu para que João imitasse uma pessoa que ele consideraria ser um *Chullachaqui*. Bruna pediu para que Fernanda atravessasse a sala de uma extremidade à outra. Fernanda pediu para que Bruna interpretasse uma cena. Bruna, para João reproduzir um personagem que ele já tenha feito. Fernando, para que Fernanda reproduzisse a ação de quando ela sente dor no pé. João, para que Fernando ligasse para qualquer pessoa de sua agenda de contatos do celular e desse um depoimento pessoal. João, para que Fernando só caminhasse pela sala. Fernanda, para que João dançasse do jeito que quisesse no meio da sala.

Depois das ações, no final, descobri que a dinâmica tinha sido criada para que descobríssemos quem era o *Chullachaqui*. Todos votaram no Fernando (e era ele mesmo que tinha sido sorteado no começo, antes de eu ter chegado).

Depois desta, outra dinâmica foi proposta: olhar pela câmera do celular durante trinta minutos, explorando qualquer área, interna ou externa, do Instituto de Artes, podendo gravar, ou não. Dessa vez eu participei e tivemos de fazer isso com um pé descalço e o outro usando o sapato de outrem do grupo (eu usei o da Bruna). Passado o tempo, e com ele a dor nos olhos e uma certa tontura, retomamos à sala e, em dois minutos, realizamos escrita automática (escrever seguindo o fluxo da primeira coisa que vem à mente na hora) sobre o que sentimos e refletimos com a experiência. Segue aqui alguns registros das nossas escritas:

“Não vejo onde estou pisando”; “Olha o reflexo de onde estou passando e pensando. O formato de nuvens e a direção que treme e tudo registra. Me conta o que você tá vendo, hein? Meu pé adormece, canelas andam, eu me vejo no céu. Você sou eu descalço.”; “Mais íntimo olhar pela câmera do que pelo olho. O traço virtual da realidade. Eu não sei com quantas fotos se faz um retrato, com quantas pernas se faz um caminho”; “Olhos cansados. Abraçar as pessoas por meio de um dispositivo. Árvores, grama, minha sombra na tela. Qual formação fica? A gente tá aqui né, e se fosse outro lugar?”; “Tudo parecia ficção; o que faz uma câmera pra mudar a percepção? As pessoas olhavam e se sentiam invadidas.”; Na imagem do celular tudo parece mais interessante do que realmente é. Se trata de uma versão? Por que parece uma versão se eu só estou filmando e às vezes nem isso?”; Imagens de um pé com sapato, outro descalço. Seria eu propondo a imagem do outro. Quem é o outro?”



Figura 12. Compartilhamento das imagens feitas durante o exercício de olhar pela câmera do celular. Fotografia da autora.

Essa tarde no Instituto de Artes fez parte de um dos primeiros dias de encontro de trabalho do que viria a ser o novo processo de construção de espetáculo do grupo. O jogo das perguntas e ações e o exercício de experimentação com a câmera do celular foram dinâmicas que produziram imagens e contaminações que permearam os devires da investigação artística.

2.2 Os tópicos técnicos e os tópicos mágicos

Nos primeiros ensaios, os atores costumavam praticar o método dos *Viewpoints*. Trata-se de uma técnica de improvisação criada por Anne Bogart e Tina Lauder (2005) que serve tanto como treinamento do ator como para a formulação de cenas. As criações

surtem a partir de uma estrutura que permite guiar as ações dos artistas em relação com o tempo e o espaço em que estão inseridos.

No segundo dia de ensaio, por exemplo, logo depois dos alongamentos e da preparação corporal, os atores começaram a andar pelo espaço e, enquanto começava a acontecer os improvisos, Fernando lembrava-os em cena de alguns dos nove pontos de vista:

(1) Duração: o tempo de permanência em qualquer ação (movimento ou pausa) feita por uma pessoa ou por um grupo;

(2) Resposta cinestésica: a reação espontânea ao que acontece ao redor (seja a um movimento feito por outra pessoa, um som, ou outro tipo de estímulo externo);

(3) Repetição: a repetição de uma ação já feita antes, seja pela própria pessoa (repetição interna), ou por outra pessoa ou coisa (repetição externa);

(4) Relação espacial: as distâncias e dinâmicas espaciais entre o corpo e o espaço cênico e entre os corpos dos artistas;

(5) Gesto: movimento que envolve uma ou mais partes do corpo. O gesto pode ser cotidiano (concreto, representativo e, portanto, facilmente reconhecível) ou expressivo/extraordinário (mais abstrato e simbólico);

(6) Forma: desenho que o corpo delineia no espaço, com outros corpos e com a arquitetura do local;

(7) Arquitetura: o lugar onde se está trabalhando e como a sua singularidade afeta as ações nele criadas. A arquitetura dialoga com o espaço, que se subdivide em: massa sólida (paredes, piso, teto, móveis, objetos, etc...), textura (qualidade dos materiais, como madeira, cimento, vidro e etc...), luz (claridade e sombras, formas que a luz/sombra compõem) e cores (no espaço e suas mudanças);

(8) Padrão do chão: trajetória delineada no chão com o deslocamento do corpo no espaço e a relação deste desenho com os dos outros corpos (desenho visto de cima: linhas retas e curvas, paralelas, diagonais, quadrados, triângulos, retângulos e etc...);

(9) *Attention Points*: escuta, percepção aberta a tudo sem julgamento prévio. Tensão entre o que é dito e o que é visto, entre música e fala, música e movimento. Reagir a música sem estar o tempo todo limitado ao seu ritmo.



Figura 13. Formação de cena a partir dos Viewpoints (ensaio). Fotografia da autora.



Figura 14. Formação de cena a partir dos Viewpoints (ensaio). Fotografia da autora.

“Lembrem-se dos pontos de vista... duração, repetição, resposta cinestésica, as velocidades... Vocês têm autonomia para tudo, podem mexer em tudo, podem também mexer no som...”, dizia Fernando.

Com o tempo, as histórias, as cenas e as referências começavam a surgir e a criar um espetáculo amarrado, que possuía início, meio e fim e a técnica dos *Viewpoints* foi se modificando, adaptando-se para o contexto da pesquisa do universo de *Tecnomagia*.

Dessa maneira, a metodologia de criação utilizada a priori desdobrou-se em uma estrutura mais fluida e mais ritualística quanto ao tempo e à estrutura de jogo/ritual que ali se fazia. Narrativas foram sendo criadas a partir de outras narrativas, histórias começaram a surgir, personagens arquetípicos começaram a se repetir de ensaio a ensaio.

Interpreto que a corporificação/absorção da técnica dos *Viewpoints*, junto do material cênico que dali surgia, desdobrou-se na criação de uma estrutura ritual com suas regras próprias (ou refeitas), sendo esta nomeada pelo grupo como “tópicos técnicos”: (1) símbolos com as mãos; (2) tótems; (3) portais (materiais e virtuais); (4) marco; (5) música; (6) fluxo com o ritmo; (7) contradição/negação com o ritmo; (8) procedimentos de intervenção; (9) cartas; (10) fala (descrição de espaços, depoimentos pessoais, leituras de textos, leitura de textos nas redes sociais, livros).

Nesse processo de improvisos e formação de narrativas “tecnomágicas”, personagens arquetípicos, diálogos e situações foram emergindo, formando aos poucos a dramaturgia do espetáculo. A partir dessas possibilidades materiais e imateriais que sintetizam os “tópicos técnicos” e que eles tinham em mente no momento em que estavam situados no jogo/ritual, as cenas, imbricadas de signos e imagens que se relacionam com a nossa relação cotidiana/afetiva/ritualística com o mundo cibernético/tecnológico/virtual levaram à aparição cênica do que eles acabaram denominando como arquétipos, ou “tópicos mágicos” [(1) Outro, (2) Fake, (3) Vidente, (4) Monstro, (5) Stalker, (6) Chullachaqui, (7) Troll, (8) Cyborg, (9) Inteligência Artificial, (10) Hacker, (11) Xamã, (12) Tecnomagia].

Abaixo, apresento algum registro das cenas que se formaram durante os ensaios:

João: “Natasha o seu carregamento já está 45%! E nesse momento a superfície escura que o solo reflete o chão e o chão reflete o teto, começa a se dissipar e você começa a ver uma luz, uma luz que entra e começa a iluminar o ambiente e agora esse ambiente se torna pra você uma corrente de um rio. Agora o seu carregamento já está 50% e esse rio começa a tomar forma. E as margens desse rio... algumas rochas escuras bem pretas fazem contraste com uma neve. Uma neve fofa que fazem contraste com esse rio. O seu carregamento já está em 60%, e ao redor desse rio que corre cristalino você pode ver umas árvores e atrás delas você consegue ver o sol se pondo no horizonte atrás das montanhas, picos cobertos de neve. Devagar, bem lentamente, enquanto pássaros voam, cantam e brincam. E o seu carregamento já está em 70%, falta pouco e você começa a sentir os seus pés gelados tocando a rocha gelada e úmida, a rocha bem escura fazendo contraste com a neve branca e fofa. Seus pés tocam elas e você já sente as suas pernas e os cabelos da sua perna que mexem suavemente com o vento. E você encosta as pontas dos dedos dos pés na água. Bem, bem, bem gelada. E agora o seu carregamento já está a 75%. A água do rio vai subindo pelos seus pés e pelas batatas das suas pernas. E a água bem gelada vai subindo pelo seu corpo, tomando o seu sexo. E suas coxas já são bem perceptíveis, enquanto a água vai encostando e subindo lentamente pelo seu cóccix. E você vai conseguindo localizar o fundo do rio, os seus pés tomam o fundo e você consegue se esticar pra uma pedra lá em baixo, no fundo. E você da outra passada e a água sobe pela sua coluna bem gelada. Em cima de uma árvore de um galho bem escuro. Uma coruja te observa. Uma coruja grande, castanha, ela te observa de lá. Sabe aquelas corujas que parecem que têm sobancelha? Ela fica lá, te observando. E a água já chega no seu peito, bem gelada, um arrepio sobe pela sua nuca e agora você já sente o peso da sua cabeça. O seu carregamento já está em 90% e a água toca os seus lábios, você abre a boca, ela entra um pouco dentro da sua boca, e na sua garganta ela parece mais gelada ainda e você engole um pouco dessa água fresca e você começa a sentir os seus órgãos dentro de você. E o seu carregamento já está em 95%, falta bem pouco agora. E a água encosta no seu nariz, e você segura a respiração para que ela não entre. E os seus olhos observam longe, no pico das montanhas ao fundo e lá no fundo você vê o seu corpo em cima da montanha, lá longe, em cima da neve bem branca. O seu corpo. Uma coruja castanha no seu ombro. E a água toca a sua testa, ela entra preenchendo os cachos do seu cabelo. O seu carregamento está a 99%. Você tira o rosto da água. Uma última respiração e você afunda...

Parabéns Natasha, você está curada. Esse espírito que te perseguia... Essa sensação de ansiedade, angústia, uma falta de empatia e intolerância em geral. Foram curadas...”



Figura 15. João (ou o Vidente), prevendo o futuro de Natasha (ensaio). Fotografia da autora



Figura 16. Natasha (ou Fernanda), pós download completo (ensaio). Fotografia da autora.



Figura 17. Após o download, Natasha conquista os 100 likes prometidos pelo Troll (Fernando).
Foto da autora.

CAPÍTULO 3 - Considerações sobre ritual e presença em teatro

A rotina dos ensaios compôs a formação de um “ritual cênico”, que acabou seguindo mais ou menos essa configuração:

1. Preparação dos corpos e objetos	2. Cena inicial	3. Retirada das cartas	4. Crises e catarses	5. Final de sessão e ponderações
------------------------------------	-----------------	------------------------	----------------------	----------------------------------

Para Mariza Peirano (2006) os rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise, porque já são recortados em termos nativos: “Eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, uma eficácia *sui generis*, e uma percepção de que são diferentes.” (PEIRANO, 2006, p. 03). Justamente por já serem delimitados pelos “nativos”, acabam se tornando uma escola, um treino, um aprendizado analítico para o antropólogo analisar outros eventos mais vulneráveis ao acaso e ao imponderável. Para o antropólogo Tambiah (1979), “os eventos que os antropólogos definem como “rituais” parecem partilhar alguns traços: uma ordenação que os estrutura, um sentido de realização coletiva com propósito definido e também uma percepção de que eles são diferentes dos do cotidiano.” (PEIRANO, 2000, p. 10)

Trabalhando com a questão dos tumultos, os *riots*, Tambiah (1996) observa esses fenômenos vistos como aparentemente espontâneos, caóticos e orgiásticos, mas que na realidade, apresentam feições organizadas, antecipadas, programadas, assim como traços e fases recorrentes. “É possível distinguir um padrão de eventos provocadores, uma sequência da violência, estabelecer a duração rápida, verificar quem são os participantes, os locais de onde se inicia e se espalha, e como termina.” (PEIRANO, 2000, p. 31)

Assim como os *riots*, muitas vezes uma peça de teatro ou uma performance artística cujo grau de improvisação é alto é vista como algo puramente caótico, mas na verdade apresenta aspectos de organização, estudo, rotina de ensaios, programação. Esses últimos aspectos marcam a fase do processo criativo, período em que os artistas trabalham na elaboração de uma forma artística que será futuramente exposta e trocada

com o público. Mas no caso de *Tecnomagia*, as trocas com o público já acontecem durante o processo de ensaios.

Quilici (2004) aponta que para Turner, o teatro é um dos herdeiros dos vastos sistemas de rituais das sociedades pré-industriais, e que a subdivisão dos gêneros culturais modernos (teatro, dança, música, poesia etc.) desmembrou a linguagem dos rituais, criando campos específicos de expressão. A noção de que as artes na sociedade não estão imbricadas com a vida (tal como a religião, por exemplo) é devido ao fato de que elas incorporaram o sentido do entretenimento e do lazer, perdendo algo da “seriedade” e da mistura com a vida, observada nos rituais. Quilici explica que isto se deve a uma perspectiva racionalista, que está na origem do Ocidente moderno, “que teria gerado uma arte marcada pela “autoreflexividade”, que constrói espelhos (*mimesis*) do mundo social, diferente dos “rituais reais”, menos centrados em experiências racionais.” (QUILICI, 2004, p. 69).

No entanto, este autor afirma que Turner reconhece que “há propostas no teatro moderno e contemporâneo, como as de Jerzy Grotowski, Peter Brook, Julian Beck, Tadashi Suzuki, Antonin Artaud, entre outros, que pretendem justamente recuperar a experiência do numinoso e do sagrado, inspirando-se em ‘rituais primitivos’.” (QUILICI, 2004, p. 69). Antonin Artaud (1999) é um dos artistas e pensadores que trabalha de “forma quase obsessiva” com a ideia de ritual, atacando a ‘representação teatral’ entendida como processo que submete a cena a uma ideia que lhe é exterior (Cf. QUILICI, 2004).

No teatro de seu tempo é hegemônica a ideia de que a encenação se reduz à representação de um texto dramático, constituindo-se quase como uma ilustração de um produto literário. (...) Para Artaud, criticar o teatro predominante será um caminho para atacar procedimentos que estão difusos em toda uma cultura. Como nos diz Derrida, Artaud ataca a “representação” como um procedimento geral, presente em várias esferas da cultura. (QUILICI, 2004, p. 71)

O teatro ocidental, para Artaud (1999), teria nascido como uma negação do rito e de tudo o que ele significa. Segundo o artista, não se trata de voltar aos textos considerados como definitivos e sagrados, e sim de romper com a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. “Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição de expressão apenas pela palavra. Este autor propõe um “teatro da crueldade” (ARTAUD, 1999, p. 101); o termo “crueldade”,

não se refere ao cultivo do horror ou do sadismo, e sim, a uma espécie de submissão à necessidade, à vida:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico do turbilhão da vida que devora trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. (ARTAUD, 1999, p. 119)

Sobre o sentido gnóstico dito por Artaud, Victor Turner (2005) aponta que a gnose é um tipo de conhecimento obtido no período limiar dos rituais, sendo este aprendizado percebido como alterador da natureza mais íntima do neófito. “Não se trata de mera aquisição de conhecimento, mas de uma mudança no ser.” (TURNER, 2005, p. 147). Turner (1982) também aponta que a etimologia da palavra “experiência” tem a ver com a ideia de risco, ou perigo, e ressalta que o teatro pode ser considerado como um processo ritual:

Experimentar, como “experiência”, é derivado do latim *experiri*, tentar ou testar. Se nós juntamos todos esses sentidos temos um sistema semântico “laminado” focado em experiência, o que retrata isso como uma jornada, um teste (de nós mesmos, de suposições sobre os outros), um ritual de passagem, uma exposição ou risco, uma fonte de medo. Pelo significado de experiência, nós passamos medrosos pelo perigo, tomando passos “experimentais”. (TURNER, 1982, p. 18. Tradução da autora)

Teatro é, certamente, uma hipertrofia, um exageração, de processos jurais e rituais; não é uma simples replicação do processo “natural” total de um drama social padrão de uma época. Existe, portanto, em teatro algo de investigativo, jurídico, julgador, e também uma característica de punição da lei-em-ação, e alguma coisa de sagrado, místico, numinoso, e até um caráter ‘supranatural’ da religião em ação – às vezes ao ponto do sacrifício. (TURNER, 1982, p. 12. Tradução da autora.)

Nas palavras de Quilici (2004) referindo-se às ideias de Artaud, reconstituir um teatro ritual significaria, entre outras coisas, rebelar-se contra o espaço institucionalizado que o mercado e a cultura destinam à arte, afirmando a necessidade de se misturar tais classificações. O rito permite recuperar a ideia da ação teatral como um “acontecimento” que envolve e inclui artistas e público, “instaurando uma nova realidade que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizadas.” (QUILICI, 2004, p. 45-46)

Não sei de seria hiperbólico da minha parte dizer que o trabalho do grupo Liquidificador pode ser considerado como um “verdadeiro” teatro da crueldade. Mas acredito que é possível admitir que a concepção estética/ética e metodológica do processo de *Tecnomagia* assume qualidades quanto às ideias de risco, perigo (dentro das ideias de improvisação e performatividade), jogo, *apresentação* e ritual. Percebe-se que

os atores trabalham com um teatro que se afasta do domínio da representação para aproximarem-se ao máximo de um teatro que “possa tocar a vida”, como lemos no Blog do Processo:

O Teatro e seu Triplo (Manifesto para uma primeira inspiração)

Estamos em busca de um teatro que possa tocar a vida.

Um teatro com frescor, que aborde as políticas cotidianas dos encontros, as assembleias desburocratizadas com regras ainda desconhecidas por todos. Em busca de campos expandidos.

Refazer os formatos em tempos de crises político/existenciais!

A atriz (agonista) que recebe as participantes (ex-espectadoras) e que vai de encontro com o risco, à aventura e com o desconhecido. Em oposição à autoridade, dignidade e o prestígio que os artistas tanto tempo perseguiram como foco de entrada numa classe aristocrática.

Estamos em busca de um teatro que possa tocar a vida. Em busca de uma pesquisa sobre o mundo que vivemos. Visões sobre um mundo intermediado por gadgets diversos, um mundo pré-ciborgues em que a eugenia bate à porta de maneira assombrosa. Retomamos o corpo e os encontros. A força elétrica que o teatro provoca no encontro entre os corpos. Em busca de um espetáculo(?) que joga o jogo da teatralidade, sem os dogmas de fábulas dramatúrgicas para a assistência entediada. O jogo com o real, a imagem e a imagem da imagem. Os atores, os participantes e o oco do ator. O oco do oco contemporâneo. Numa sociedade onde o simulacro já está completamente assimilado, o teatro que transcenda a ilusão da ilusão sem sentido. O teatro e seu triplo jogo. Retomar o sentir!

Estamos em busca de um teatro que possa tocar a vida. Se os aparelhos auxiliam a vida eles a modificam também de forma irreversível. O drama histórico não acompanhou isto e agoniza em suas próprias neuroses. O design de si mesmo das redes é o mote para os Chullachakis que percorrem o mundo virtual, Os Doppelgänger Zumbis que interagem entre si como se fossem reais, mas que modificam nossos corpos e formatos de vivência. Nossa sociedade ocidental teve que dar a volta pra perceber que muitos pensamentos indígenas são mais avançados que as mais avançadas das mais avançadas das tecnologias... O “divíduo” se interpõe ao indivíduo e ao sujeito. Podemos ser muitas ou nenhuma. Modificam o teatro e seu duplo social. Transformar os formatos! Transtornar os formatos! Transgredir as sombras das formas de drama que a cultura congelou. Estamos em busca de regras desconhecidas. Formatar nossos HDs e apagar as memórias de regras, dogmas heroicos e metáforas caquéticas de um passado que insiste em se fazer presente, mas que não passam de sombras ocas de um mundo que não existe mais.

Des-formatar. Virar a página e encontrar uma página em branco, sem linhas, pronta para invenção. Página em branco mas não vazia, página cheia de tudo que já se fez antes. O mago Francis Bacon falava: “Criar uma forma é borrar todas que já estão ali.” A morte de um teatro que se leva a sério. Acreditar que está veiculando ideias fantásticas é a pretensão de criadores que insistem em permanecer em seus feudos culturais e intelectuais, excluem a fisicalidade da cena em nome de um dogma ideológico. (“O que a peça quis dizer?”)

‘Basta de arte fechada, egoísta e pessoal.’ dizia o xamã Artaud. O mundo já está abarrotado demais com o teatro do deprimido, é preciso mais! (*Post* no Blog do Processo, por Fernando em 16 de outubro de 2016.)⁹

⁹ Disponível em: <http://grupoliquidificador.blogspot.com/search?updated-max=2016-11-02T17:20:00-02:00&max-results=4&start=7&by-date=false>. Acesso em 23 de junho de 2018.

Quilici (2004) também afirma que, ao contrário do teatro ritual oriental, que soube preservar os minuciosos processos de trabalho corporal do ator, o Ocidente idolatrou a dramaturgia e o texto escrito, “apagando da memória os procedimentos de encenação que estavam nas bases da tragédia grega, do teatro elisabetano, e de outras manifestações vigorosas de sua tradição.” (QUILICI, 2004, p. 55)

Sobre essa questão, Roubine (2003) aponta que a valorização do texto dramático pode ser reconhecida como um elemento central do teatro ocidental, especialmente do renascimento até o início do século XX. Mesmo que também presentes e importantes, os demais elementos cênicos foram, por muito tempo, vistos como “subordinados” ao texto dramático, especialmente quando o teatro se fez como um produto de consumo de determinadas esferas sociais, no que foi nomeado “drama burguês” (Cf SZONDI, 2004) nos séculos XVIII e XIX, quando a burguesia de fato se torna a classe dominante.

A centralidade do texto e a lógica dual das Artes Cênicas em seu modelo ocidental, que divide as noções de interno/externo, arte/vida, treinamento/cena em categorias antagônicas, não existe, por exemplo, no teatro tradicional japonês (exemplos: *Kabuki*, o *Bunraku* e *Nô*), indonésio (*Topeng*), chinês (Ópera de Pequim) e indiano (*Kathakal*), como observa Eugenio Barba (1995) e outros artistas que estudaram práticas performáticas do Oriente. Essas manifestações possuem uma lógica que opera o estado psico-físico do performer de maneira diferente da lógica mimética/textocêntrica proeminente no modelo ocidental.

No entanto, no século XX, essas discrepâncias culturais mais ou menos reconhecíveis entre Oriente e Ocidente se tornam mais complexas. Na primeira metade do século, observa Quilici (2015), nas ditas vanguardas históricas (dadaísmo, futurismo, construtivismo etc.), houve a necessidade de ruptura com os modelos hegemônicos euro-americanos (tradições artísticas constituídas a partir do Renascimento), criando “a tradição do novo”. Esse impulso de renovação, de quebra de paradigmas até então prevalentes, em vários casos, se inspirava em manifestações culturais não ocidentais. Durante a segunda metade do século XX, a quebra de modelos a partir do diálogo com culturas não ocidentais desdobrou-se e intensificou-se, ganhando novos aspectos e dominando de maneira ampla e complexa não somente o âmbito artístico e suas vanguardas como várias áreas do conhecimento.

Embora já tenha havido antes do século XX, movimentos de intercâmbio cultural que influenciaram as práticas artísticas tanto em países do Ocidente quanto do Oriente, é a partir do período moderno e contemporâneo que esses encontros se

intensificam devido ao fenômeno da globalização e do aumento dos meios de comunicação, como analisou Fischer-Lichte (2010).

Dentro desse movimento de *transculturalismo* (Cf. PAVIS, 2008 e FISCHER-LICHTE, 2010), Meierhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bob Wilson, entre outros artistas europeus passaram a incorporar elementos de tradições não-europeias em suas formulações artísticas. Segundo Quilici:

Neste sentido, a ruptura com uma determinada tradição se apoiou também no desejo de estabelecer diálogo com outras, num trabalho quase arqueológico, buscando-se uma renovação das perspectivas sobre a arte, a cultura e o homem. No entanto, a forma de absorção e recriação dessas referências de alteridade geralmente foi a da assimilação de fragmentos e a recomposição com outros elementos, para gerar estratégias de choque. (...) Nesse sentido, se há um movimento em direção a tradições estrangeiras e/ou esquecidas pelo Ocidente, está quase sempre articulado a certa ansiedade de produzir o novo. (QUILICI, 2015, p. 44-45).

Esse “movimento” foi denominado por Eugenio Barba (2001, p. 29) de “teatralização do teatro” ou “big bang”. Dentro desse processo de renovação, destacam-se (o surgimento da categoria estética de) a Performance Arte (Cf. COHEN, 2002), o “Teatro Pós-dramático” (Cf. LEHMANN, 2007) e o “Teatro Performativo” (Cf. FÉRAL, 2009), que problematizaram de forma ainda mais intensa a relação com a centralidade do texto dramático, as relações entre espectador/público e sobre os espaços de encenação.

Dentro do campo dos *Estudos da Performance*, Richard Schechner (2003), a partir de um olhar antropológico, apresenta sua perspectiva apontando que performances não são só manifestações culturais socialmente consideradas como artísticas, mas também uma série de práticas que incluem todos os domínios da cultura. Ou seja, seu olhar vai além do olhar estético sobre a performance. Schechner entende que toda a gama de experiências pode ser entendida como performance, tendo em vista que essas experiências são formadas em interações e relações. Um objeto, uma obra de arte ou quaisquer materiais, só entram no sentido performático quando estão inseridos em uma situação, em uma experiência, em ações. Segundo o autor, *performar* implica ao menos em três operações: ser/estar, fazer e mostrar o que faz. Para Josette Féral (2009), quando Schechner menciona a importância da execução de uma ação na noção de performar, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, o fazer.

É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna

primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance. (FÉRAL, 2009, p. 201)

Em diálogo e ao mesmo tempo, em contrapartida, Renato Cohen (2002) apresenta uma visão estética sobre performance que a aproxima diretamente da chamada *live art*, a arte ao vivo. Segundo esse autor, “a performance é antes de tudo, uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance, já alguém pintando esse quadro, ao vivo, poderia caracterizá-la.” (COHEN, 2002, p. 28). Ou seja, para ser caracterizado como uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. A performance, portanto, como arte, estaria diretamente ligada à vida, por seu caráter de estímulo ao espontâneo.

Segundo Josette Féral (2009), os dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vêm do fato de que emerge, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características Hans- Thies Lehmann (2007) analisou e definiu como “pós-dramático”, e o que Josette Féral (2009) denomina “teatro performativo”.

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (doing), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met em place*) (...). Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente. (FÉRAL, 2009, p. 209, grifos meus)

Em *Tecnomagia*, o diálogo com o espaço, os objetos de cena e as pessoas que assistem às *apresentações* são questões fundamentais que determinam o conteúdo/ a estética do próprio processo criativo e dramaturgico.

Essa política de diálogo com o espaço e o público pode ser vista como uma ênfase ou uma ampliação de algo que existe em algum nível em toda manifestação cênica, e que é anterior à constituição do teatro como uma área culturalmente institucionalizada, algo que estaria na “origem” das Artes Cênicas e que transcenderia as inúmeras peculiaridades de cada fenômeno artístico. Isto é, trata-se da interação/contato com outros seres humanos no aqui e agora do espaço em que esse encontro acontece, graças ao qual se produz a experiência artística. Assim, é possível dizer que a interação entre indivíduos circunscrita numa relação espaço-temporal única, é um aspecto ontológico que define a natureza particularmente efêmera de qualquer expressão cênica.

Como pontua Ryngaert (1998, p.6): “apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos”. Ou nas palavras de Peter Brook (2002), para “fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. (...) o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo” (BROOK, 2002, p. 12).

Assim, a relação ator-espectador ou entre dois polos distintos (propositores do ato e participantes) seria um aspecto elementar e inerente a qualquer manifestação de caráter performativo, seja artística ou não, não só ao teatro, mas também em interações entre indivíduos na ordem cotidiana.

Entretanto, a forma como essa interação se configura em cada caso varia bastante, indo desde uma forma mais “tradicional”, na qual um grupo seria mais “passivo” (espectadores) e o outro “ativo” (atores), a modos bem variáveis de interação, nas quais seria mais complexo distinguir os dois polos. Nos anos 60 e 70, no espírito de ruptura com paradigmas artísticos da contracultura, foi recorrente a exploração de uma participação mais ativa do público, problematizando de alguma forma a diferenciação funcional atores-espectadores, isto é, a “tradicional” dicotomia palco-plateia.

Tanto no período do processo criativo quanto nos dias de apresentações (ou melhor, *apresentações*), o público realmente compôs muitas vezes parte das cenas; ou seja, as pessoas que pagavam pelos ingressos ou que eram convidadas a assistir aos ensaios, eram também consideradas criadoras, pessoas ativas, sujeitos perceptivos e ativos e menos apenas “contemplativas” em relação ao material artístico, ou melhor, à experiência/”vivência relacional”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um corpo em cena pertence sempre a um outro corpo: um corpo maior, espetacular, que se expõe para produzir mundos e se comunicar com o mundo que lhe é apresentado. Os sentidos também deixam de ser responsáveis por apenas nos fazer apreender o mundo, e passam a se tornar vias para senti-lo de maneira potencializada e urgente - tornam-se possíveis caminhos de expressão.

Ao mesmo tempo em que percebo esse movimento de expansão, de dilatação, sinto também que corpos em cenas são frágeis, justamente por estarem em uma situação de risco, de prova e de perigo. Lembro então da formulação de John Dawsey (2013) em que ele diz que a antropologia

brinca com o perigo. Trapaceia-se a si mesma (...). A etnografia, que constitui uma espécie de ritual de passagem do antropólogo, visa produzir justamente o deslocamento do lugar olhado (ou sentido) das coisas. Assim, teorias existentes da antropologia e de outras disciplinas são submetidas a estados de risco.

Sinto que esta ideia de risco pelo deslocamento do lugar sentido das coisas relaciona-se muito com o que para mim abrange o teatro. Artistas e antropólogos precisam, além de ver, ouvir, perceber e expandir a percepção sobre o outro/ para com o outro, experimentar espaços e situações para desenvolverem bem os seus trabalhos. A etimologia desta palavra - “teatro” - assim como a de “teoria”, remete ao “ato de ver”.

Como aponta John Dawsey (2013), “a etnografia tem algo de provocativo. Acima de tudo, ela instiga a crítica às categorias científicas que servem de instrumento de análise para o pesquisador” (DAWSEY, 2013, p. 85). Para tanto, tentei, utilizando as ferramentas que me foram dadas em forma de teorias, experiências, relações e afetos, compor algum tipo de corpo por via da produção textual, que talvez seja capaz de apresentar aspectos reflexivos de uma experiência.

Assim como a estrutura do conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” do escritor argentino Jorge Luis Borges, obra apontada aqui como referência de composição dramática da peça que analiso, vejo que o modo como entrei e vivi o processo de trabalho de campo talvez pode ser metaforizado nesse jardim onde os caminhos se bifurcavam pelo caminhar aos sentidos. Eu me inseri em campo e, as vezes atenta, as vezes ou não, me deixei ser conduzida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARY, Rafael, SANTANA, Mario. A criação coletiva ao processo colaborativo. *Revista Pitágoras* 500 - vol. 9 – 2015.

BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp. 1995.

_____. 2001. *The Essence of the Theatre*. In: *Les Chemins de l' Acteur. Former pour jouer*. Montreal: Editions Québec Amérique.

BRANTES, Eloisa, LINKE, Ines. Diálogos (im)possíveis: espaços e lugares da cena. *Asact*. N1.. 2015

BOGART, Anne; LAUDER, Tina. *The Viewpoints Book*. Theatre communication group, new York. 2005.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Editora Globo. 1999.

CAIUBY, Sylvia Novaes. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana* 14(2): 455-475, 2008.

CHACRA, Sandra. *A Natureza e o sentido da improvisação teatral*. Editora perspectiva 1 ed. 2005.

CLIFFORD, James, MARCUS, George. *A Escrita da cultura*. Poética e política da etnografia. Editora UERJ, 2016.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DAWNSEY, John. ET. AL. *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro nome. 2003.

_____. 2013. *De que riem os boias-frias? Diários de Antropologia e Teatro*. Coleção Antropologia Hoje. Terceiro Nome.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa, filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. 1990. *The logic of sense*. New York: Columbia University Press, 1990.

FABIÃO, Eleonora. 2009. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Sala Preta-USP*

FÉRAL, Josette. *Por uma Poética da Performatividade: Teatro Performativo*. 2009.

- FISCHER-LICHTE, Erika. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. Theater Kulturen. Berlim: revista eletrônica, 2010, p. 1-12
- GOFFMAN, Erving. 1983. “Representações”. In: A Representação do Eu na Vida Cotidiana. Rio de Janeiro: Vozes, pp.25-75.
- INGOLD, Tim, O dédalo e o labirinto. Caminhar, imaginar e educar a atenção. Revista Horizontes Antropológicos 44. 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 2008.
- PEIRANO, Mariza. A análise antropológica dos rituais. Série Antropologia. Brasília, 2000.
- _____. 2006. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Campos. Revista de Antropologia Social* 07/2, pp. 9-16.
- QUILICI, Cassiano. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. Editora Annablume Pod. 2004.
- _____. 2015. O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si. São Paulo: Annablume.
- ROUBINE, Jean Jacques. Introdução às grandes teorias do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHECHNER, Richard. 2011. “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”.
- _____. 2003. “O que é performance?” O percevejo, ano 11, n. 12, pp. 25-50.
- TURNER, Victor. Floresta de Símbolos. Aspectos do ritual ndembu. Editora da Universidade Federal Fluminense. Niteroi. RJ, 2005.
- _____. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- SZONDI, Peter. Teoria do Drama Burguês. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.